

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-42-58
EDN EREILY
УДК 821.161.1-2"1850/1865": 792.072(470.41)"18"

И. В. Панамарёв
Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия
ORCID: 0009-0008-1225-6835

Пьесы А. Н. Островского 1850–1865 годов в казанской театральной критике последней трети XIX века

АННОТАЦИЯ

Материал исследования составили номера общественной литературной газеты «Казанский биржевой листок» за 1878–1881 годы, где были опубликованы три десятка заметок о профессиональных и любительских постановках пьес русского драматурга на сцене Казани. В корпусе этих критических текстов четко выделяются рецензии на произведения двух периодов творческой деятельности Островского — время «Москвитянина» и «Современника». Наиболее репрезентативными оказываются отзывы о постановках пьес «Бедная невеста», «Бедность не порок», «В чужом пиру похмелье», «Доходное место» и «Воспитанница». При разборе перечисленных произведений Островского критика обращает особое внимание на игру актеров в плане четкости воспроизведения заданных драматургом ролей, на степень соответствия между внешней и внутренней сторонами сценического образа, а также на качество исполнения сцен, получивших известность. Особый интерес в оценке рецензентов вызывает тот диалог, который явно и неявно был ими выстроен в связи с предложенной Н. А. Добролюбовым трактовкой творчества Островского. С одной стороны, идеи Добролюбова ярко просвечивают сквозь суждения авторов заметок, служа своеобразным авторитетом и способствуя устойчивому восприятию замысла отдельных произведений. С другой стороны, авторы «Казанского биржевого листка» вступают в полемику с утвердившимися доводами знаменитого критика. Так, дискуссию вызвало рассмотрение сценической интерпретации актерами-любителями некоторых известных типов: например, этико-эстетическая связь между внешностью Уланбековой и ее самодурством в «Воспитаннице».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

А. Н. Островский, Казанский театр, «Казанский биржевой листок», театральная критика, сценическая интерпретация.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-42-58
EDN EREILY
УДК 821.161.1-2"1850/1865": 792.072(470.41)"18"

Ivan V. Panamarev
National Research Tomsk State University,
Tomsk, Russia
ORCID: 0009-0008-1225-6835

Alexander Ostrovsky's Plays of 1850–1865 in Kazan Theatre Criticism of the Last Third of the 19th Century

ABSTRACT

The study is based on the issues of *Kazanskiy Birzhevoy Listok* [Kazan Stock Exchange Newspaper], a commercial, public, and literary newspaper, from 1878 to 1881. In the newspaper there were published more than three dozens notes on professional and amateur productions of the Russian author's plays on Kazan stage. The corpus of the critical texts includes the reviews of plays of two periods of Ostrovsky's creative activity — the time of *Moskvityanin* journal and *Sovremennik* one. The most representative are the reviews on the stage productions of *The Poor Bride*, *Poverty Is No Vice*, *Hangover at Someone Else's Feast*, *A Profitable Position*, and *A Protégée of the Mistress*. When analyzing Ostrovsky's plays, the critics focus on the actors' portrayal of the stories characters, the extent to which the stage image matches the internal character, and the quality of stage interpretation of the famous scenes. Of particular interest in the reviewers' texts is the dialogue, established in connection with N. A. Dobrolyubov's interpretation of Ostrovsky's work. On the one hand, Dobrolyubov's ideas are visible in the judgments of the critics, serving as a kind of authority and contributing to a stable perception of the idea of the play. On the other, the authors of the *Kazanskiy Birzhevoy Listok* argue with the well-known Dobrolyubov positions. The main discussion was connected with the stage interpretations by amateur actors of the various well-known types: for example, the ethical and aesthetic connection between Ulanbekova's appearance and her arrogance in *A Protégée of the Mistress*.

KEYWORDS

A. N. Ostrovsky, *Kazanskiy Birzhevoy Listok*, theatre criticism, stage interpretation.

Провинциальные театры известны своей любовью к А. Н. Островскому, и Казань не стала исключением. В 1850–1860-х годах, в связи с изданием двухтомного собрания пьес, в Третье отделение собственной его императорского величества канцелярии со всей страны поступали запросы на разрешение поставить произведения Островского [1, с. 78–79]. Казанский театр выступил одним из самых активных интересантов. Здесь играли и впервые получили признание такие таланты, как М. И. Писарев, П. А. Стрепетова, И. П. Уманец-Райская, П. М. Свободин; управляли сценой выдающиеся антрепренеры Н. К. Милославский, П. М. Медведев, М. М. Бородай и др., под руководством которых поволжская сцена приобрела свою известность. В 70-е годы XIX века на любительской и профессиональной сцене шли многочисленные постановки Островского. Жители города могли лицезреть такие произведения, как «Последняя жертва», «Доходное место», «Воспитанница», «Бесприданница», «На бойком месте», «Гроза» и другие.

Параллельно с жизнью на подмостках разворачивалась жизнь и на страницах газет, где критика стремительно вовлекалась в обсуждение режиссуры, игры, публики, успехов и неудач постановщиков и исполнителей. Одной из влиятельнейших провинциальных газет второй половины XIX века становится «Казанский биржевой листок», постепенно превратившийся из промышленного издания в универсальное и даже имевший филиалы в Нижегородской и Симбирской губерниях [2, с. 154]. В казанском отделении «Биржевого листка» лишь за 1878 и 1879 годы были опубликованы 25 заметок, в которых кратко или развернуто говорилось о сыгранных пьесах Островского. Эти два года можно назвать золотым временем для газеты, поскольку рекламный блок был значительно меньше, чем в последующие годы, и на разворотах заметки под рубрикой «Театр» могли занимать целую полосу. Авторы заметок имели определенную позицию по отношению к театру как городскому и просветительскому учреждению, они относились к драматургическому процессу со всей серьезностью и желали высказаться, донести свои взгляды до других [3, с. 191].

Театральные заметки в провинциальной печати имели целый ряд функций. Прежде всего корреспонденты стремились передать впечатления и атмосферу прошедшего спектакля для тех, кто постановку пропустил. В связи с этим в текстах часто встречается пересказ сюжета (если пьеса малоизвестна или недавно вышла); немалую роль играет и реакция самой публики, о которой часто упоминали критики. Кроме того, театральная критика определялась жанром «фельетон», т. е. была общественным обзорением. Спектакль давал возможность говорить об общественных задачах искусства и насущных проблемах, избегая цензуры [4, с. 538]. По этой причине наряду с пересказом сюжета встречается нравственная оценка воспроизведенных на сцене типов и характеров; соседствуют анализ актерской игры и рассуждения о моральных последствиях плохой подготовки; не только видна реакция публики, но и слышны воззвания к воспитательной функции театра. Другими словами, заостренность провинциальной критики на жизни своего города придает

ей социальную глубину. Наконец, «знатоки искусства», как назвал себя один из газетных авторов, затрагивали непосредственно искусствоведческую проблематику: они разбирали режиссерскую подготовку, актерскую игру, работу над голосом, жестами, мимикой, костюмами, даже саму целесообразность постановки с эстетической точки зрения. Словом, критики стремились своей деятельностью помочь публике понять пьесу, актеру — вдуматься в смысл своей роли и стать профессиональнее, а театру — возвыситься [5, с. 113].

В «Казанском биржевом листке» четко выделяется группа отзывов о пьесах А. Н. Островского 1850–1865 годов. К ним относятся: «Бедная невеста», «Бедность не порок», «В чужом пиру похмелье», «Доходное место», «Воспитанница», «Гроза» и «На бойком месте». Критики апеллируют к авторитету Островского и известности произведения; требуют точного воспроизведения типов и характеров при установившейся манере исполнения (например, упоминают известных актеров, игравших на премьере); ждут образцового исполнения известных и любимых мест (например, неудавшаяся кульминация роли может перечеркнуть все положительные стороны игры); обращают внимание на соответствие внешнего и внутреннего оформления образа (например, соответствие грима и костюма самому поведению героя и его значению в пространстве пьесы); тщательно следят за реакцией публики и используют атмосферу в зале как подтверждение собственных выводов. В суждениях рецензентов остается место и для интерпретации: критики могут разойтись в оценке и вступить в полемику.

Важно отметить, что большинство пьес 1850–1865 годов были сыграны любительской труппой. Это обстоятельство придает дидактический оттенок заметкам критиков. Так, уже в самой оценке «Доходного места» автор под псевдонимом Диллетант говорит, что это «комедия классическая, в ней пытались силы многих известных артистов; ее знают все (курсив автора. — И. П.) и, несмотря на необыкновенную сценичность, она требует больших сил от исполнителей» [6]. Видно, как серьезно относится Диллетант к пьесе Островского, в которой ему видится образец драматического произведения. Эта образцовость и всеобщая известность задают ключ восприятия, говоря о том, что требования будут высоки. Развивая свою мысль, критик отмечает: «Конечно, и при неумелом исполнении <...> можно произвести впечатление на массу, вызвать даже слезы у некоторых, но это не удовлетворит знатока искусства, недостаточно для эстетического наслаждения» [6]. Заметен сдвиг в восприятии произведений указанного периода: они все еще производят сильное впечатление на простого зрителя, но ценитель творчества Островского хотел бы увидеть выдающуюся постановку хорошо знакомого ему произведения, потому что простого исполнения уже недостаточно.

Строгость оценки проявляется и у другого анонимного критика, Wedion'a, который ставит пьесы классического периода на ту же высоту, что и Диллетант. В его заметке о «Воспитаннице» примечателен особый оттенок восприятия пьес Островского, которые представляются ему не просто трудным произведением высокой драмы, но и доказательством настоящего мастерства

драматурга. Отмечая неудачу любительской постановки, Wedion указывает: «Отдельные характеры “Воспитанницы” не были воспроизведены любителями настолько, чтобы по их исполнению зритель мог составить себе понятие о действительных типах, выведенных г. Островским» [7]. Вместо чувств, которые способна вызвать драма, критик акцентирует внимание на писательском мастерстве, а именно правдоподобию. Типы Островского для него столь важны, потому что являются отражением русской действительности XIX века, несут в себе как гуманистические ценности (человеколюбие, отзывчивость, чистота побуждений, достоинство и гордость), так и общественные пороки (самодурство, жадность, деспотичность, беспринципность, жестокость). Неслучайно смысловой акцент сделан на слове «зритель»: автор заметки считает, что посетителю театра необходимо задумываться над содержанием произведения. Нельзя не заметить, что от постановки Wedion ждет и своеобразного знакомства с «действительным» Островским. В этом случае у сидящего в зале должно сложиться правильное представление о творчестве писателя, а сформировать такое представление могут только пьесы 1850–1860-х годов.

Критики особенно внимательно следят за верным воспроизведением характеров Островского. Понимание классических ролей уже сложилось к этому времени, и оно диктует актерам строгость игры. Это ярко проявляется, например, в суждении Диллетанта о роли Жадова, которую он называет «самой благодатной», потому что «наполненная общими, так называемыми “жалостными” словами, направленными против взяточников, она долго еще будет занимать видное место в нашем репертуаре» [6]. Оценка роли, идущая предисловием к анализу неудавшейся игры актера Угарова, акцентирует внимание на возможности исполнить ее с успехом в большинстве случаев благодаря силе и яркости характера. Интересно, что критик выделяет в персонаже черты героя-идеолога, скрыто сближая его с Чацким. Жадов напоминал Чацкого уже первым читателям и критикам пьесы, однако отличает нового героя его столкновение с реальной повседневностью, в результате которого он, хоть и сохраняет себя, в финале возвращается в исходную точку: «... жизнь ничему его не научила, и он снова верит, что сила слова переломит силу обстоятельств» [8, с. 74]. Из слов Диллетанта же следует, что современникам драматурга оказываются важны именно обличительные реплики. Тщетность попыток словом изменить обстоятельства не попадает в фокус зрителей, роль остается в репертуаре благодаря «жалостным» словам. В ракурсе резонерства критик и оценивает игру Угарова, делая упор на монологи и, в свете этого, говоря, что «первый, четвертый и пятый акт <...> прошли совершенно бесцветно, благодаря читке исполнителя. Г. Угаров <...> говорил однотонно, торопливо, как бы боясь, что кто-нибудь прервет его» [6]. Герой-идеолог должен быть сыгран хорошо именно в те моменты, когда он говорит один, излагает суть своей идеи, а вместе с ней и суть своей личности. Актер не почувствовал этой особенности своего персонажа и не стал заострять внимание на своей речи. Монологи Жадова в первом, четвертом и пятом действиях являются сильными точками пьесы, обрамляющими произошедшие события. В конце первого действия

герой отрицает порядок действительности и отделяется от общества своего дяди репликой «Да, разговаривайте! Не верю я вам» [9, т. 2, с. 54]. Жадов трижды утверждает свое неверие в неизбежность взяточничества, постулируя ту самую веру в силу слова. О концовке четвертого действия Диллетант пишет: «Знаменитый монолог “Что у меня за характер...” не произвел никакого впечатления. <...> Последний монолог 4-го акта требует от исполнителя большой драматичности в голосе, и при слабых голосовых средствах г. Угарова был произнесен только крикливо» [6]. Примечательно, что далеко не во всех репликах Жадова слышны обличения взяточничества. Указанный монолог целиком посвящен любви героя к Полине и являет собой кульминацию любовной линии пьесы, где чувства обоих персонажей подвергаются испытанию. В восприятии критика подспудное сходство с героем «Горя от ума» упрощает образ Жадова, фокусируя внимание на его мировоззрении, а любовь к Полине в рецензии отходит на второй план. Это подтверждается следующей фразой, где Диллетант упрекает актера за «злоупотребление чувствительностью» и, цитируя Дидро, говорит: «В театр идут не за тем, чтобы смотреть на слезы, а за тем, чтобы слушать речи, вызывающие их» [6]. Критику важна речистость Жадова, в которой проявляется горькое самопознание личности, проводящей этическую ревизию окружающего и самого себя, однако это восприятие может расходиться со зрительским, случайно Диллетант упоминал, что постановка «Доходного места» может вызвать слезы у неискушенных посетителей. Судя по всему, простому зрителю была важнее любовь Жадова к Полине и трагедия жены Вышневецкого, которая как бы отзеркаливает основную любовную коллизию. Таким образом, критик воспринимает персонажа Островского в соответствии с устоявшейся канвой и в своем анализе выделяет идеологию Жадова, которая должна проявляться в известных местах пьесы. Сцены с монологами фокусируют внимание критика на мировоззрении главного героя, что оставляет в стороне любовный конфликт и испытание реальностью.

О точности исполнения ключевых ролей в пьесах Островского говорит и Wedion. В заметке о профессиональной постановке «Бедной невесты» и любительской постановке «В чужом пиру похмелье» он останавливается на образах чиновника Беневоленского и учителя Иванова. Как и Диллетант, критик рассматривает персонажей в связке с ключевыми сценами. Оценивая П. М. Медведева в роли Беневоленского, он пишет, что актер «в сцене первого появления в доме Незабудкиных был очень хорош и не впадал в карикатуру, как это свойственно ему» [10]. Первое появление Беневоленского очень важно, поскольку он предстает зрителю после многих упоминаний из уст других героев. К этому моменту известно, что потенциальный жених Марьи Андреевны «очень велик ростом, — весьма много больше обыкновенного, и рябой... нравственности хорошей и непьющий» [9, т. 1, с. 195–196]. Кроме того, Добротворский добавляет, что тот «очень молодой», «секретарь», что у того «чин небольшой — да место хорошее. Всего у него в доме много, лошади свои» [9, т. 1, с. 195–196]. Все эти черты складываются в тревожную картину, поскольку мать главной героини торопится выдать ее замуж, исходя

из финансовых проблем и будучи на грани бедности. Героиня и зрители понимают, что Беневоленский понравился матери и Добротворскому только из-за его денежного благополучия и хорошей репутации «на словах». Островский нагнетает обстановку на сцене благодаря Меричу, Милашину и Хорькову, каждый из которых мечтает влюбить в себя Марью Андреевну и боится, что она достанется другому. Эти молодые люди открыто высказывают ей свои опасения по поводу чиновника, из-за чего он в момент появления кажется чем-то ужасающим. Опасения подтверждаются, когда Беневоленский предстает во всей своей грубости и неотесанности, сильно напивается, с набитым ртом подпекает «бедной невесте», грубо судит о музыке и литературе. Однако существенно то, что Беневоленский в своем поведении и словах искренен, ведь он утешает героиню: «Ваша маменька об любви рассуждает, как старый человек; <...> А я совсем противоположного мнения об любви; я сам имею сердце нежное, способное к любви» [9, т. 1, с. 227]. В связи с этим критик и говорит об отсутствии карикатурности в изображении: Медведев верно уловил эту черту в своем герое и передал его чувства без искажений. К сожалению, оказывается, что актер не смог выдержать названную линию до конца, и Wedion пишет, что Медведев «в последнем акте, в сцене объяснения с “невестой” <...> говорит неискренно и притом нетрезво» [10]. Эта сцена, как и вся свадьба целиком, служит для полного раскрытия образа Беневоленского. Он признается Марье Андреевне, что из любви к ней готов на все: и водку бросил пить, и табак нюхать [9, т. 1, с. 268]. «Я ваш покорнейший слуга на всю жизнь», — говорит жених [9, т. 1, с. 268]. Зрителю предстает перемена, ради невесты герой старается измениться. Медведев же, по словам критика, в этом месте изображает опьянение и неискренность, что полностью искажает ход действия, создает абсурдную ситуацию: женихи стоят рука об руку, и один из них врет, что трезв и не нюхает табак. Wedion замечает: «Это настолько бросалось зрителю в глаза, что не может быть не поставлено в упрек артисту, который передает иногда так неверно мысль автора» [10]. Тем не менее нельзя сказать, что актер совсем не прав, ведь далее личность Беневоленского раскрывается как раз с эгоистичной стороны. Оставшись один, герой думает только о себе и произносит монолог: «В жизни главное дело — ум и предусмотрительность. Что такое я был, и кто я теперь? Вот она история-то! <...> И капитал есть, и жену красавицу нашел. Черт возьми! <...> Ах ты, Максимка Беневоленский! А думал ли ты об этом счастье, сидя в школе в затрапезном халате?» [9, т. 1, с. 275]. Зрителю открывается в полной мере, что жених Марьи Андреевны немногим лучше ее молодых ухажеров: он тоже переживает лишь за свое благополучие, а отличается только тем, что смог заполучить «жену красавицу». Актер хотел усилить эти черты, в то время как критику оказалась важна чувственная сторона Беневоленского, в котором он видит скорее искренне влюбленного и желающего изменить свою жизнь человека.

Большое внимание к чувственной стороне образов Островского проявилось и в оценке актера-любителя Илькова в роли Иванова, отца главной героини в комедии «В чужом пиру похмелье». Прежде всего Wedion говорит, что Ильков

«не оправдал тех ожиданий, которые на него можно было возлагать» [10]. Актер не справился с исполнением своей роли: «Слишком мало чувства, нежности и любви к дочери сказывалось в этом сухом (курсив автора. — И. П.) учителе, который при том же выглядел не 60, а не более 40 лет» [10]. Критик вновь обращает внимание на эмоциональное наполнение персонажа, который целиком растворен в двух делах: своей работе и своей дочери. О Лизавете Ивановне он говорит: «Лиза моя. . . ведь это сокровище, это совершенство!» [9, т. 2, с. 9]. Иванов оказывается как бы в самом сердце «темного царства», его окружают необразованные купцы и глупая хозяйка, вымогающая деньги у Тита Титыча Брускова за расписку сына. Пожилой учитель старается оградить свою дочь от всеобщего невежества, о котором он несколько раз восклицает в самой первой сцене. Актер не придает должного значения этой черте и не только нарушает ход пьесы, но и известную сцену, кульминационную точку своего героя полностью проваливает: «Знаменитая сцена с распиской в исполнении Илькова потеряла все свое потрясающее значение <...> исполнитель вел всю роль с самого начала не совсем верно» [10]. В указанной сцене Иванов приходит в дом к Брускову, возвращает ему деньги за расписку и просит вернуть ее. Брусков никак не соглашается и только смеется в лицо герою, а Иванову приходится терпеть ради дочери огромное унижение от презираемых им людей. У пожилого учителя не остается иного выхода для спасения семьи, и он падает на колени и кричит: «Отдайте, Христа ради, отдайте! Я ее изорву, при вас же изорву» [9, т. 2, с. 36]. По мысли критика, героем движет именно его нежная любовь к дочери. Это подтверждается фразой героя, когда ему наконец удалось получить и разорвать расписку: «Будьте вы прокляты! Как это вас земля-то терпит! Как эти стены не обвалятся на вас! Дочь моя! Сокровище мое!» [9, т. 2, с. 37]. Учитель проклинает семью купца и завершает свою реплику воззванием к дочери, что акцентирует внимание именно на безграничной любви к ней. Из-за того, что актер Ильков не стал развивать чувственную сторону своей роли, сцена с распиской не выходит достаточно напряженной, хотя ее значение в пьесе столь велико, что даже Брусков меняет свое мнение о жизни, деньгах, сыне и учителе: «Деньги и все это тлен, металл звенящий! Помрем — все останется. <...> Слушай, ты, Андрей, <...> поезжай к учителю, проси, чтоб дочь отдал за тебя. Он человек хороший. <...> Проси, кланяйся в ноги. Он и постарше тебя, да кланялся. <...> Если он не отдаст за тебя, — ты лучше мне и на глаза не показывайся» [9, т. 2, с. 37–38]. Итак, критик видит в персонажах Островского настоящие человеческие переживания и положительные стороны характера, которые задают логику известных мест указанных произведений. Как видно, оба автора «Казанского биржевого листка» следят за соответствием исполняемых ролей замыслу драматурга и видят успех игры в верно поставленных кульминационных эпизодах произведений, где персонажи полностью раскрывают себя и показывают суть своего образа.

Критики уделяют особое внимание соответствию внешнего и внутреннего оформления сценического образа. При разборе этого аспекта театральные рецензенты следят за тем, как актер отнесся к ремаркам Островского, к репликам

своего персонажа и кульминационным местам своей роли, и задаются вопросом: «Смог ли актер соотнести эти детали в один цельный образ, или же персонаж на сцене распался на отдельные черты?» В заметке о любительской постановке «На бойком месте» Диллетант подробно останавливается на образе Бессудного и объясняет это измененным списком ролей на театральной афише: «У Островского и Бессудный со своими домочадцами поставлен после Миловидова, а у любителей наоборот. Любители, вероятно, желали на этих исполнителей обратить большее внимание публики» [11]. Действительно, в ремарках помещик Миловидов идет впереди содержателя постоянного двора Бессудного. Это может быть связано как с явной антитезой двух персонажей, которая выражается в любовной связи Миловидова с Евгенией, женой Бессудного; так и с ироническим, почти пародийным изображением Миловидова. Дворянин идет самым первым в списке действующих лиц, потому что представлен как бы во взгляде остальных персонажей. Само описание внешности говорит об этом: «Помещик средней руки, лет 30, из отставных кавалеристов, с большими усами, в красной шелковой рубашке, в широких шароварах с лампасами, в цыганском казакине, подпоясан черкесским ремнем с серебряным набором» [9, т. 2, с. 544]. Герой будто сошел с подмостков народного театра. Достаточно сравнить это описание с Бессудным, который «крепкий старик лет под 60, лицо строгое, густые, нависшие брови» [9, т. 2, с. 544]. Эта купированная ремарка о внешности владельца постоянного двора может говорить о ее привычном и обытовлённом характере для Евгении и Аннушки, чьими глазами нам видятся и Бессудный, и Миловидов. По мысли же газетного критика, такое расположение указывает на значимость героя в пьесе, а изменение порядка в афише свидетельствует о содержательном сдвиге постановки. В такой логике он и проводит дальнейший анализ образов: Миловидову уделено мало внимания, а Бессудный разобран тщательно. Критик указывает на недостатки работы с образом Бессудного у актера-любителя Фелонова: «Гримировка напоминала нам скорее какого-то калашника, чем содержателя постоянного двора “со строгим лицом, густыми нависшими бровями”» [11]. По этому замечанию видно, что сценический образ актера сразу же начал распадаться на отдельные элементы из-за противоречия между подобранным гримом и ремаркой, указывающей на содержание характера. «Большая окладистая борода, открытое добродушное лицо, толстое откормленное брюхо — совсем не подходили к тому угрюмому 60-ти летнему старику с его резкими суровыми речами, каким очертил его Островский», — замечает далее Диллетант [11]. Вместо суровости характера, ясно гармонирующей с грубой внешностью, зрителю предстает фрагментарный образ, где одна деталь противоречит другой. «Удрученный постоянными заботами о грабеже и разбоях, рискующий часто своею шкурою, может ли Бессудный когда-нибудь растолстеть?» — задается вопросом критик [11]. В этом замечании прослеживается сближение Бессудного с типом разбойника на большой дороге, критик явно видит в герое черты «атамана», главаря бандитской шайки, который не просто участвует в разбоях, но «удручен постоянными заботами»

о них, планирует свои нападения и руководит сообщниками, в число которых входят его жена, работник Жук и ямщик Раззорённый. Любопытно, что актер, по словам критика, изображал этого персонажа не раз, тем не менее он «не сумел придать речам Бессудного надлежащего тона, составляющего одно из главных и существенных условий при изображении типа: у него не было выдержки, цельности; то он говорил слишком добродушно для Бессудного, то пускал октаву <...>, то, наконец, в моменты гнева разражался криком, который можно только услышать на улице при сильной драке» [11]. В понимании Диллетанта проработка речи и дикции актера стоит на одном уровне с подготовкой грима, то есть относится к внешней стороне образа и прямо влияет на восприятие героя. Критик во всех оценках игры Фелонова противопоставляет цельность героя Островского фрагментарности исполнения актера. Если у Островского Бессудный, как пишет Диллетант, «мрачный, суровый, неразговорчивый», то у актера он выходит скорее непостоянным: то добродушным, то писклявым, то крикливым. Такая ломаная линия характера совершенно несвойственна типу разбойника, который критик прозорливо усматривает в Бессудном.

В своем разборе любительской «Воспитанницы» Wedion останавливается на образе Нади в исполнении актрисы Прозоровой. Говоря о неудачной игре, критик уточняет, что Прозорова в главной роли «могла быть очень недурна, если бы смотрела на Надю более проще, чем ей вздумалось» [12]. Простота и непосредственность героини отмечались еще Добролюбовым, суждения которого часто повторяются и воспроизводятся на страницах провинциальной критики, особенно у Wedion'a. В статьях о «темном царстве» говорилось: «Надя, воспитанница Уланбековой, — добренькая и умненькая девушка, имеющая очень скромные и вполне честные стремления. Она мечтает о семейном счастье с любимым человеком, заботится о том, чтоб себя “облагородить”, так, чтобы никому не стыдно было взять ее замуж; думает о том, какой она хороший порядок будет вести в доме, вышедши замуж» [13, т. 2, с. 421]. Кроме того, даже в ремарке Островского Надя характеризуется особым образом: «17 лет, любимая воспитанница Уланбековой, одета как барышня» [9, т. 2, с. 169]. На первом месте стоит возраст, свидетельствующий о готовности девушки к выдаче замуж. Далее следует «любимая воспитанница», указывающая на подчиненное положение в доме. Еще не известно, что героиня сирота, но это предполагается. Надя «одета, как барышня», что не только подтверждает ее особый статус в глазах помещицы, но и подчеркивает противоречие, несоответствие между ее происхождением и текущим положением. Она только «как барышня», то есть примеряет на себя костюм другого человека, живет чужой жизнью в этом доме. Wedion же пишет, что у Прозоровой «Надя вышла, с одной стороны, какой-то бонтонной барышней дворянского круга, а с другой — этот младенческий по временам тон, это наивное отношение к остальным действующим лицам лишали зрителя всякой возможности понять, как могла такая Надя обнаружить такую силу воли, чтобы отдаться ни с того ни с сего, в виде глухого протеста своеволию Уланбековой, первому попавшемуся мальчику

Леониду, которого она вовсе не любила» [12]. Вновь критик отмечает несоответствие между внешним и внутренним наполнением образа на сцене. Актриса сосредоточила внимание на воспитании Нади, утрировала ее знание манер и хорошего тона, совершенно упустив из виду характер героини, которому никак не подходила выбранная интерпретация. Суть подвешенного положения пропала: Надя больше не «как барышня», но «барышня дворянского круга». Возраст и интеллектуальная чуткость героини также разошлись, у нее теперь «младенческий тон» и «наивное отношение» к людям. Цельная личность в противоречивых обстоятельствах распалась на противоположные друг другу элементы, что провалило и кульминационную точку роли Прозоровой — встречу с Леонидом в саду. Примечательно, что критик указывает на «глухой протест своеволию Уланбековой». Точно схваченная суть поступка героини сближает ее с Катериной в «Грозе». Исследователь творчества Островского А. Л. Штейн приходит к выводу, что главный мотив «Воспитанницы» подводит драматурга к замыслу «великой трагедии» [14, с. 206]. Эту связь видит и казанский критик, который к 1878 году мог ясно ее осознать. Немалую роль в этом выводе играют и статьи Добролюбова об Островском, первой из которых стала «Воспитанница, комедия А. Н. Островского» (1859).

Автор заметки уделяет внимание и образу Уланбековой в исполнении актрисы Чаевой. Критик считает, что не стоит описывать внутреннее наполнение персонажа, потому что внешний облик уже был нарушен, и «самая внешность любительницы, самая гримировка далеко не соответствовала ремаркам» [12]. Уланбекова представляет собой воплощение самодурства в образе богатой барыни, А. И. Журавлева указывает: «Помещица Уланбекова оказывается несколько не лучше, не гуманнее, не просвещеннее, чем какой-нибудь темный самодур Тит Титыч Брусков. Ее самодурство даже еще более омерзительно, так как совершенно лишено того простодушия и непосредственности, которые Островский подмечает в Тит Титыче <...>. От Уланбековой веет жестокостью и ханжеством» [8, с. 127]. Разговор о гуманности и просвещенности Уланбековой заходит в связи с тем, что она берет к себе на воспитание крестьянских дочерей, чтобы вырастить в помещицьем духе и выдать замуж в совершеннолетие. Оказывается, что помещица забирает детей по своей прихоти, не считаясь ни с кем, и точно так же выдает несчастных девушек замуж, о чем говорит старый дворецкий Потапыч во втором явлении первой сцены [9, т. 2, с. 172–173]. Уланбекова выступает деспотичной и властной женщиной, которой никто не смеет перечить. В ремарках Островского значится, что она «старуха лет под 60, высокого роста, худая, с большим носом, черными густыми бровями, тип лица восточный, небольшие усы. Набелена, нарумянена, одета богато, в черном. Помещица 2000 душ» [9, т. 2, с. 169]. Любопытно описание внешности барыни, упор на ее восточность вкупе с большим помещьем и безграничной властью в округе (ср. разговор со столоначальником во втором явлении второй сцены) уподобляют ее восточной царице. Атмосферу дома Уланбековой можно сравнить с гаремом «Бахчисарайского фонтана». Одним из первых еще Добролюбов отметил, что сфера действия помещицы выходит

за рамки ее дома и распространяется на всех вокруг. Такая «личность самодура ставится здесь центром всего нравственного мира; от нее все исходит, и к ней все должно возвращаться. Нет никаких прав, кроме личности самодура, никаких нравственных правил, кроме угождения его воле. . . Таким образом, вопрос о законности ставится здесь с бесстыдной прямою: закон есть не что иное, как воля самодура, и все должны ей подчиняться, а он не должен стесняться ничем. . .» [13, т. 2, с. 423]. По мнению Wedion'a, без соблюдения указанных ремарок не выйдет передать всю суть личности Уланбековой. На это он и указывает, говоря, что актриса Чаева изобразила «женщину лет сорока, без всяких особенностей гримировки, указанных автором; она соблюла лишь “нарумянение” <...>, лицо ее было все сплошь красное. О восточном типе; о возрасте в 60 лет — не было и помину!» [12]. Такое заметное различие с хорошо известным описанием героини заставило критика всю игру Чаевой воспринимать через это несоответствие, в связи с чем он больше никак не комментирует исполнение актрисы.

Постановка «Воспитанницы» и образ Уланбековой породили полемику, обнажающую специфику взглядов каждого критика. Диллетант в своей заметке дает актрисе бóльшую свободу и выделяет в ее игре иные черты. Для критика существенно, что Чаева смогла передать тип, «как он представляется из самого сюжета пьесы» [15]. Критик обращается к сути поступков Уланбековой, к ее раздраженному самодурству и своевластию, которое подкрепляется материальным богатством и духовной нищетой. Содержание персонажа и дает возможность говорить о типе и типизации характеров: «Разве все Уланбековы должны быть непременно “высокого роста, худыми, с большим носом, черными густыми бровями и восточным типом лица”? Не соблюсти ремарку — дело не суть большой важности» [15]. Диллетант указывает, что усиленные черты героини есть воплощение пороков современного общества. Деспотичной может быть не только барыня с восточным лицом, но и богатая сорокалетняя женщина. Взгляд Диллетанта схематизирует образ Уланбековой, отчего внешность как черта личности оказывается не столь важной. Вывод критика подкрепляет игра Чаевой, в которой он отмечает «предварительную подготовку и большую способность к сценической деятельности в принятом направлении» [15]. В отличие от Фелонова-Бессудного, актрисе удалось соотнести собственные внешние черты с характером исполняемой роли и представить цельный сценический образ. Сопоставление заметок позволяет установить, что Wedion'у важна индивидуальность персонажа, проявляющаяся через особенности внешности, а Диллетанту — типическое в героях Островского, поступок как обобщающий элемент.

Wedion везде ищет черты личности героя, и там, где у Островского нет подробных ремарок, поиск ведется через реплики. Ярким примером является Любим Торцов в комедии «Бедность не порок». Известнейший герой Островского в списке действующих лиц указан просто как брат Гордея Карпыча, «промотавшийся» [9, т. 1, с. 328]. Wedion же говорит, что роль Любима Торцова «требуеет от исполнителя слишком много чисто аксессуарной работы.

Не говоря уже о гриме, который в этой роли стоит на первом плане, — внешние детали вроде пьяного жеста, желудочно-катарального кашля, хриплого голоса *et cetera, et cetera*» [16]. Конечно, образ этого героя строится на контрасте материальной бедности и духовного богатства, поэтому критик и выделяет внешнее оформление роли. Любим Торцов в молодости промотал состояние своего отца, много пьянствовал, был обманут Коршуновым, а затем опустился на самое дно — стал попрошайничать на улице. Сам герой так характеризует себя в разных сценах пьесы: «...на улице, в этом бурнусе, немного натанцуешь!»; «Как жил? Не дай бог лихому татарину. Жил в просторной квартире, между небом и землей, ни с боков, ни сверху нет ничего. Людей стыдно, от свету хоронишься, а выйти на божий свет надобно: есть нечего»; «Стал по городу скоморохом ходить, по копейке собирать, шута из себя разыгрывать, прибаутки рассказывать, артикулы разные выкидывать»; «Простудился я в городе — зима-то стояла холодная, а я вот в этом пальтишке щеголял, в кулаки подувал, с ноги на ногу перепрыгивал»; «Обижают Любима Торцова, гонят вон. А чем я не гость? За что меня гонят? Я не чисто одет, так у меня на совести чисто»; «О, люди, люди! Любим Торцов пьяница, а лучше вас!» [9, т. 1, с. 342–343, 344, 374]. Из приведенных цитат следует, что Любим Торцов одевается бедно, ходит в тонкой одежде по крещенским морозам, часто болеет и пьет. Так, по тексту пьесы, анонимный критик и приходит к заключению о внешнем облике героя. Стоит еще отметить, что постановка «Бедность не порок» проходила на сцене Летнего театра, где роль промотавшегося брата исполнял знаменитый актер П. М. Свободин, игравший в 1870–1880-х годах в провинции. Критик Wedion восторгается игрой Свободина, описывая актера исключительно с положительной стороны. В рассматриваемой заметке, например, Свободин — это «нечто феноменальное в смысле и таланта, и сценического умения» [16]. Можно предположить, что указанные критиком специфичные детали образа Любима Торцова вроде «желудочно-катарального кашля» и «хриплого голоса» (которые нигде не указываются Островским) проявились именно в интерпретации Свободина, а затем уже автор заметки счел их обязательными. Это косвенно подтверждается и уточнением Wedion'a: «Точное соблюдение всех этих деталей, замеченное мною при изображении Любима г. Свободиным, свидетельствует не столько о таланте артиста, сколько о его высоком сценическом уме и житейской наблюдательности» [16]. В целом сценическое исполнение Любима Торцова в данной постановке укладывается в театральную традицию, начатую еще П. М. Садовским на премьере комедии в Малом театре 25 января 1854 года. Внимание к тщательной отделке внешней стороны образа было проявлено уже тогда, о чем свидетельствует, например, Д. А. Коропчевский: «Я, как теперь, вижу оборванного, небритого, съезжившегося от холода человека <...>. Он входит в комнату, приподняв плечи и плотно прижав руки, засунутые в карманы, как жестоко иззябший человек; и в этой жалкой позе он умеет придать себе достоинство, вызвать одновременно и искренний смех, и глубокое участие, и живой интерес <...>. Что-то истинно трагическое, величавое было в этом

нищем...» [цит. по: 9, т. 1, с. 554]. Такое внимание к деталям образа при общей краткости ремарок и подробном описании героем самого себя — показательный эпизод драматургии Островского.

Интерпретируя сущностное наполнение образа Любима Торцова, Wedion отмечает, что из-под «неказистой, пьяной внешней оболочки сердечного купеческого брата» вырывается наружу «чувство беспредельной доброты и высоконравственной любви к ближнему, к его горю и страданию» [16]. В этом герое анонимному критику видится подлинный человек, которого внешне исказили трудные жизненные обстоятельства, но внутренне, напротив, укрепили его, заставили полюбить несчастных людей, научиться им сочувствовать. Открытие сути Любима Торцова произошло еще во время первых постановок «Бедность не порок», однако главная заслуга в выражении всей сущности героя Островского принадлежит Добролюбову, объединившему разрозненные суждения поклонников и противников драматурга и представившему наиболее цельную и последовательную интерпретацию. Указанное выше суждение Wedion'a ясно показывает, насколько силен еще в 1879 году дух добролюбовского толкования, выраженного в статьях о «темном царстве», где говорится: «Есть в комедиях Островского и еще лицо, отличающееся большою нравственной силой. Это — Любим Торцов. Он грязен, пьян, тяжел; он надорван жизнью и очень запустил сам себя. Но та же самая жизнь, лишив его готовых средств к существованию, унижив и заставив терпеть нужду, сделала ему то благодеяние, что надломил в нем основу самодурства. <...> Да как пришлось ему паясничать на морозе за пятак, да просить милостыню, да у брата из милости жить, так тут пробудилось в нем и человеческое чувство, и сознание правды, и любовь к бедным братьям, и даже уважение к труду» [13, т. 2, с. 445–446]. Можно проследить, что со временем восприятие Любима Торцова сдвинулось более в сторону его нравственной чистоты. В оценке казанского критика уже не говорится о решающей роли бедности и столкновения с самодурством в преображении персонажа: человечность теперь как бы внутренне присуща ему. Однако до сих пор просвечивает добролюбовское «и человеческое чувство, и сознание правды, и любовь к бедным братьям» в веденовском «чувство беспредельной доброты и высоконравственной любви к ближнему».

Подводя итог тому, как критики «Казанского биржевого листка» анализируют цельность сценического образа, стоит сказать, что для обоих соответствие внешнего и внутреннего наполнения персонажей играет решающую роль. К внешней отделке относятся грим, одежда, жесты, мимика и речь актера. Критики обращают внимание на фрагментарность образа, к которой приводит невнимательная работа с этими деталями изображаемых героев. Если в образе Островским не заложен контраст (как, например, у Бессудного), то добавление такого контраста приводит к разрушению сценического эффекта. Если же контраст присутствует (как у Любима Торцова), то необходимо обратить на него внимание и обязательно проработать, чтобы сильные стороны персонажа не ступали.

Итак, пьесы Островского 1850–1865 годов в оценке казанских критиков приобретают черты устоявшихся, традиционных произведений. Разбирая каждую постановку, авторы «Казанского биржевого листка» движутся от авторитета драматурга к точности искомой игры актеров. Театральным рецензентам важно, чтобы на сцене были четко воспроизведены характеры и типы, удачно исполнены известные места, правильно соотнесены внешняя и внутренняя стороны сценического образа. В текстах критиков просвечивает еще живая память об образцовых постановках драм Островского, как правило, связанных с премьерами в столичных театрах. Велико влияние Добролюбова, и можно с уверенностью заявить, что как минимум одна линия критики в своей оценке классических пьес так и осталась верна прозорливым выводам о «темном царстве». Тем не менее пространство для интерпретации драматургии Островского остается, и она становится возможной благодаря стремлению актеров и критиков подчеркнуть определенные стороны персонажа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Зубков К. Ю. А. Н. Островский в репертуаре провинциальных театров: 1849–1865 гг. // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2014. Т. 156. №2. С. 77–84.
2. Бик-Булатов А. Ш. Отделения газеты «Казанский биржевой листок» (1869–1892) в городах Поволжья // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2022. №3. С. 152–169.
3. Хамитбаева Н. С. Театральная жизнь Казани второй половины XIX века на страницах газеты «Казанские губернские ведомости» // Из истории и культуры народов Среднего Поволжья. 2011. №1. С. 173–191.
4. Петровская И. Ф. Островский в откликах провинциальной печати его времени (1853–1886) // Литературное наследство. 1974. Т. 88. №1. С. 538–567.
5. Кардынова М. М. Театр и общество во второй половине XIX века: особенности взаимодействия (по материалам Казанской и Нижегородской губерний) // Актуальные проблемы социальной коммуникации: материалы четвертой Всероссийской научно-практической конференции, Нижний Новгород, 24 мая 2013 года. Нижний Новгород: Нижегородский государственный технический университет им. Р.Е. Алексеева, 2013. С. 111–114.
6. Казанский биржевой листок. 1878. №80.
7. Казанский биржевой листок. 1878. №84.
8. Журавлева А. И. А. Н. Островский — комедиограф. М.: Изд-во Московского университета, 1981. — 216 с.
9. Островский А. Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. М.: Искусство, 1973–1980.
10. Казанский биржевой листок. 1879. №88.
11. Казанский биржевой листок. 1878. №93.
12. Казанский биржевой листок. 1878. №84.
13. Добролюбов Н. А. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Художественная литература, 1987.
14. Штейн А. Л. Мастер русской драмы. М.: Советский писатель, 1973. — 432 с.
15. Казанский биржевой листок. 1878. №85.
16. Казанский биржевой листок. 1879. №38.

1. Zubkov K. Ju. A. N. *Ostrovskij v repertuare provincial'nyh teatrov: 1849–1865 gg.* [A. N. Ostrovsky in the Repertoire of Provincial Theatres: 1849–1865]. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Serija: Gumanitarnye nauki.* 2014, vol. 156, no. 2, pp. 77–84.
2. Bik-Bulatov A. Sh. *Otdelenija gazety "Kazanskiy Birzhevoy listok" (1869–1892) v gorodah Povolozh'ja* [Departments of the Kazan Stock Exchange Newspaper (1869–1892) in the Towns of Povolozh'ye Region]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 10: Zhurnalistika.* 2022, no. 3, pp. 152–169.
3. Khamitbaeva N. S. *Teatral'naja zhizn' Kazani vtoroj poloviny XIX veka na stranicah gazety "Kazanskije gubernskie vedomosti"* [Theatre life of Kazan in the Second Half of the 19th Century on the Pages of the Kazan Governorate Newspaper]. *Iz istorii i kul'tury narodov Srednego Povolzh'ja.* 2011, no. 1, pp. 173–191.
4. Petrovskaja I. F. *Ostrovskij v otklikah provincial'noj pechati ego vremeni (1853–1886)* [Ostrovsky in the Reviews of the Provincial Press of his Time (1853–1886)]. *Literaturnoe nasledstvo.* 1974, Vol. 88, no. 1, pp. 538–567.
5. Kardynova M. M. *Teatr i obshhestvo vo vtoroj polovine XIX veka: osobennosti vzaimodejstvija (po materialam Kazanskoj i Nizhegorodskoj gubernij)* [Theatre and Society in the Second Half of the 19th Century: Peculiarities of Interaction (On the Materials of Kazan and Nizhny Novgorod Governorates)]. In: *Aktual'nye problemy social'noj kommunikacii: materialy chetyvortoj Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Nizhnij Novgorod, 24 maja 2013 goda* [Contemporary Problems of Social Communication: Materials of the Fourth All-Russian Scientific and Practical Conference, Nizhny Novgorod, May 24, 2013]. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod State Technical University n. a. R. E. Alekseev, 2013, pp. 111–114.
6. *Kazanskiy Birzhevoy Listok.* 1878, no. 80.
7. *Kazanskiy Birzhevoy Listok.* 1878, no. 84.
8. Zhuravleva A. I. *A. N. Ostrovskij — komediograf* [A. N. Ostrovsky — The Comediographer]. Moscow: Moscow State University Press, 1981. 216 p.
9. Ostrovsky A. N. *Polnoe sobranie sochinenij: v 12 t.* [Complete Works. In 12 Volumes]. Moscow: Iskusstvo, 1973–1980.
10. *Kazanskiy Birzhevoy Listok.* 1879, no. 88.
11. *Kazanskiy Birzhevoy Listok.* 1878, no. 93.
12. *Kazanskiy Birzhevoy Listok.* 1878, no. 84.
13. Dobroljubov N. A. *Sobranie sochinenij: v 3 t.* [Collected Works. In 3 Volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura, 1987.
14. Shtejn A. L. *Master russkoj dramy* [Master of Russian Drama]. Moscow: Sovetsky Pisatel, 1973. 432 p.
15. *Kazanskiy Birzhevoy Listok.* 1878, no. 85.
16. *Kazanskiy Birzhevoy Listok.* 1879, no. 38.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Панамарёв Иван Валерьевич — магистрант кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета, Томск, Россия.

E-mail: iwanpanamarev@yandex.ru

ORCID: 0009-0008-1225-6835

Научный руководитель: Волков Иван Олегович — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета.

ABOUT THE AUTHOR

Ivan V. Panamarev — Master Student of the Department of Russian and Foreign Literature, National Research Tomsk State University, Tomsk, Russia.

E-mail: iwanpanamarev@yandex.ru

ORCID: 0009-0008-1225-6835

Scientific supervisor: Ivan O. Volkov, Cand. Sc. in Philology, Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature of National Research Tomsk State University.

Статья поступила в редакцию: 27.11.2023

Отредактирована: 06.02.2024

Принята к публикации: 13.02.2024

Received: 27.11.2023

Revised: 06.02.2024

Accepted: 13.02.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Панамарёв И. В. Пьесы А. Н. Островского 1850–1865 годов в казанской театральной критике последней трети XIX века // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 42–58.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-42-58

EDN EREILY

FOR CITATION

Panamarev I. V. Alexander Ostrovsky's Plays of 1850–1865 in Kazan Theatre Criticism in the Last Third of the 19th Century. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 1, pp. 42–58.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-42-58

EDN EREILY